SYMPOSIUM INTERNACIONAL

Alonso Cano y su época

Granada, 14 - 17 de febrero de 2002

Sobre el envío del Cristo de Cano a Lecároz

María Concepción García Gainza

El Cristo de Lecároz ha sido valorado recientemente como «una de las esculturas más hermosas e interesantes de todo el siglo XVII» [1], no obstante, no ha merecido en las décadas pasadas la misma estimación a partir especialmente de la monografía de Wethey, que aunque hizo la historia bastante completa de los avatares sufridos por esta obra, afirma: «La escultura ha sufrido tantas restauraciones y cambios que queda poco de su aspecto original» [2] justificando así la escasa atención prestada a una de las principales obras de Cano escultor. Sin duda en esta deficiente valoración de la imagen ha tenido mucho que ver su alejamiento de la corte desde fines del siglo XIX y su ubicación en la periferia peninsular, en el retirado convento de Capuchinos de Lecároz, alejada de los centros artísticos en los que Alonso Cano se movió y fuera de su contexto, el barroco conventual madrileño, para donde fue hecho. Los estudios surgidos en torno al IV Centenario de Alonso Cano, especialmente los de Urrea [3] y Sánchez-Mesa [4] han restituido a esta obra su legítimo valor y significación dentro de la escultura española. Por mi parte, pretendo aportar alguna luz sobre el insólito desplazamiento de esta escultura a los verdes campos del Baztán y hacer al paso una valoración de su estado actual.

El Cristo en el convento de Monserrate

El Cristo de Lecároz fue identificado a principios del siglo XX como el famoso Santo Cristo del convento benedictino de Monserrate y así fue aceptado por la crítica de manera unánime. Se trataba de una importante obra, que además, como recuerda Serrano Fatigati, era la única obra escultórica de Cano que había en la corte. De la importancia de esta obra se hace eco Palomino, quien nos dice que el Cristo era de tamaño natural, que Cano lo dejó empezado cuando se fue a Granada y que la terminó a su regreso a la Corte por el empeño de la reina Doña Mariana de Austria [5] «quien no había de consentir» hasta que no acabase aquella Santa efigie que se le devolviera la ración que Cano solicitaba por mediación de la reina. Esta intervención de Doña Mariana de la que no hay por qué dudar, como lo hace Wethey, reviste a la escultura de especial significación y autoridad y la fecha en unos años determinados, 1656-60, con más precisión 1656-58 para Urrea. Palomino había visto la escul-

[1] Urrea, Jesús. «Alonso Cano escultor: Su Catálogo». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano.* Madrid: Fundación Argentaria, 1999, pág. 237.

[2] Wethey, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto.* Madrid: Alianza, 1983, pág. 20.

[3] Urrea, Jesús. «Alonso Cano escultor...», págs. 237-249.

[4] Sánchez-Mesa, Domingo. «El Crucificado en el arte de Alonso Cano». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada,* 32 (2001), págs. 105-124. Con anterioridad del mismo autor, *El arte del Barroco,* vol. VII. *Historia del Arte en Andalucía:* Gever, 1991, págs. 212-214.

[5] Palomino de Castro y Velasco, Antonio Acisclo. *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado.* 1774, t. III, Madrid: Aguilar, 1988, pág. 391.

tura porque dice de manera muy concreta que estaba en una capilla del lado de la Epístola del Convento de Monserrat pero que, por entonces, la habían cambiado a la iglesia nueva. Por su parte Ponz nos informa sobre la iglesia de Monserrate y menciona en la Capilla del lado de la Epístola el «célebre crucifixo de madera del tamaño del natural, que esculpió Alonso Cano» [6]. Ceán Bermúdez cita simplemente el Crucificado, lo califica asimismo de «célebre» [7] y repite que es de tamaño natural localizándolo en la capilla de la Epístola. Nos interesa la opinión de Ceán Bermúdez aunque no añada nada nuevo a lo sabido, por el conocimiento que tenía de Cano y la admiración que le profesaba. Estas menciones al Crucificado a lo largo del siglo XVIII indican que la obra gozaba de gran fama y era celebrada en la Corte, máxime teniendo en cuenta que Alonso Cano era considerado en la Academia de Bellas Artes como uno de los referentes principales de la tradición imaginera española y el propio Ceán Bermúdez fue uno de los grandes conocedores del arte del granadino a la vez que coleccionista de sus dibujos durante sus años de estancia en Sevilla [8]. No conviene olvidar que el propio Ceán eligiría a Alonso Cano como uno de los interlocutores de sus *Dialogos sobre Escultura* con Berruguete y Becerra [9], tres escultores dentro de la tradición imaginera nacional que por cierto tienen en común su amor por el clasicismo.

El Cristo de Cano en la Academia

Con motivo de la invasión napoleónica la Academia recogió en su sede las pinturas y esculturas de mayor mérito de las iglesias y conventos de Madrid y entre ellas el Crucificado de Monserrate de Alonso Cano, según figura en los papeles e inventarios de la Academia de 1813, 1814, 1817 y 1821, de los que tenemos ahora noticia más completa por el libro de Azcue Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes. Catálogo y Estudio* [10]. En ellos se menciona expresamente: «Un Crucifijo de mayor tamaño que el natural: del célebre Alonso Cano» (1821) y se cita entre las esculturas que están ubicadas en el Oratorio de la Academia. Pasada la guerra de la Independencia, el abad del Monasterio de Monserrate solicitó al rey la devolución del Crucifijo de Alonso Cano, lo que el monarca resolvió favorablemente y la Academia acordó su cumplimiento en Junta Ordinaria de 25 de Febrero de 1824. Sabido es que el Crucificado de Cano no estaría en el convento más que trece años, ya que en 1737 volvió a la Academia cuando la desamortización, vuelta que desconocía Serrano Fatigati, cuestión que ya había descubierto Allendesalazar por una cita del *Diccionario Geográfico* de Pascual Madoz (1847) [11]

[6] PONZ, Antonio. *Viaje de España*. t. V, Madrid, 1776, pág. 188.

[7] CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Madrid. 1800, pág. 220.

[8] CLISSON ALDAMA, José. *Juan Agustín Ceán-Bermudez, escritor y crítico de Bellas Artes.* Oviedo: Imp. Vda. de Ibarra. Instituto de Estudios Asturianos, 1982, págs. 221-223 y 345-354. SANTIAGO PAEZ, Elena. «El Gabinete de Ceán Bermúdez. Un capítulo en la historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional». En: Catálogo de la Exposición *Ydioma Universal: Goya en la Biblioteca Nacional* [Goya (1996] y «El Gabinete de Ceán Bermúdez». En: Catálogo de la Exposición, Gijón, 1997.

[9] *Ibidem*. PARDO CANALIS, E. «Enrique, Los diálogos de Ceán Bermúdez sobre la Escultura en España». *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), 77 (1962), pág. 351-377.

[10] AZCUE BREA, Leticia. *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, págs. 85-90.

– *Notas y Papeletas.* Arch. R.A. 1-14/1.
«En Junta de 14 de octubre de 1813 había recogidos 329 pinturas... y el Christo de escultura de Alonso Cano...».

– *Continuación. 1804 (1814).*
«Estatuas.
El Christo de Escultura de Alonso Cano que consta del Inventario de las 333 pinturas arriba citado».

– *Inventario... 1817*, pág. 16 anverso.
«Piezas de Escultura del Oratorio.
45. Un Crucifijo Mayor que el natural de Alonso Cano».

– *Catálogo... 1821*, pág. 35.
«Oratorio. Esculturas en la misma Sala
52 Un crucifijo de mayo tamaño que el natural: del celebre Alonso Cano».

WETHEY, Harold E. *Alonso Cano* ..., pág. 147, solamente hace mención a los Inventarios de 1817, 1818 y 1821.

[11] MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, v. X, Madrid, 1847, pág. 901.

«Ntra. Sra. De Monserrat... esta iglesia ya no posee el precioso crucifijo de Alonso Cano que ha sido trasladado a la Academia de San Fernando».

Por si fuera poco un Inventario de 1865 que citan Elías Torno y Julio Altadill menciona el Crucifijo de Alonso Cano de nuevo en la Academia. TORMO, Elías. «Cruces y Crucifijos», *Por el Arte*, 4 (1913), págs. 1-8. ALTADILL, Julio. «El Cristo de Alonso Cano en el convento de Lecároz». *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 61 (1925), págs. 230-243, y «Alonso Cano y su Crucifijo existente en el convento de Lecároz», 66 (1926), págs. 133-140.

y que ahora puede confirmarse por un recibo del conserje de la institución que escribe haber recibido del extinguido convento de Monserrat:»Un christo de tamaño Natural egecutado por el célebre Pintor y Escultor, Alonso Cano, el que se halla colocado en la Sala Oratorio de esta Academia» [12], que precisa la fecha del segundo ingreso en la Academia del Cristo de Cano el año 1737. En «el depósito de imágenes» que se formó en la Academia con motivo de la exclaustración se unieron al Crucificado de Cano el año 1737, otras dos imágenes de Cristo, uno procedente del Convento de Mínimos de la Victoria, llamado también de la Soledad y otro del Hospital de Monserrat de Madrid, de la plaza de Antón Martín. Había, por tanto, dos Cristos de Monserrat, uno procedente del Hospital y otro del Convento de esa advocación. Los tres coincidieron en el despacho del Secretario General y aquí se produjo la confusión que Serrano Fatigati, Tormo, Gómez Moreno, Sánchez Cantón, Allendesalazar y otros lograron aclarar y que dieron lugar a una serie de artículos y publicaciones [13]. En esta discusión terció el erudito navarro Julio Altadill arrojando entre todos luz al confuso y enmarañado asunto.

Así sucedieron los hechos. En 1891 se acababa de inaugurar el Colegio de Misioneros de Lecároz y la Academia envió en depósito una serie de obras, cuadros y esculturas, según consta en el Archivo de la Academia [14]. Entre ellas iría el Cristo, que probablemente se creía del Hospital de Monserrate, de menor valor que los otros dos, al tratarse de un ejemplar del siglo XIX, pero manos inexpertas enviaron equivocadamente el Cristo del Convento de Monserrate de Alonso Cano [15]. Prueba indudable de esta equivocación es que en el Inventario de 1897 sigue figurando esta obra en la Academia, y ya no está allí, sino en Lécaroz. «Capilla Esculturas. Jesús Crucificado, original de Alonso Cano» [16]. Los Académicos tenían el convencimiento que el Crucificado de Cano continuaba en la Academia, porque nunca había habido intención de desprenderse de esa escultura célebre y de mano de Cano. Y a partir de ese error consideraban que el después identificado como Cristo del Convento de la Victoria o de la Soledad, obra de Pompeyo Leoni para unos y para otros de Antón de Morales, era el de Cano. El recibo de la entrega de las obras por parte de la Academia a la persona autorizada por el Colegio, en 1891 que se conserva en el archivo del convento, parece confirmar esta hipótesis.

El envío a Lecároz

El recibo firmado el 25 de febrero de 1891 por el Secretario General, Simeón Ávalos, lleva membrete de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por el citado recibo sabemos que la escultura del Crucificado no vino sola sino acompañada de once cuadros, algunos de gran tamaño y de mano de estimables pintores, quizás ya pasados de moda a fines del siglo XIX. La relación de los mismos que termina con la mención al Cristo, la última de las obras enumeradas, se inicia con unas líneas que transcribo dado su interés: «Relación de los cuadros que en calidad de depósito cede esta Real Academia al Colegio de Misioneros fundado en el Baztán y de las esculturas que graciosamente

[12] Azcue Brea, Leticia. *La escultura...*, pág. 86.

[13] Serrano Fatigati, E. «Los Crucifijos de la Academia». *Boletín R.A.S.F.* (Madrid), (1909), pág. 122. Desconoce que el Crucificado volvió por segunda vez a la Academia. Tormo, Elías. «Cruces y ...» identifica los tres Crucificados reunidos en la Academia: El Crucifijo del convento de Mínimos de la Victoria es de Pompeyo Leoni, que llevaba dos cartelitos superpuestos, el de arriba con letra de Ceán Bermúdez decía Monserrat y este fue el causante de la confusión, y el de abajo llevaba escrito Soledad que era el que le correspondía ya que aludía a la imagen de la Soledad de Becerra que se veneraba en el convento de Mínimos de la Victoria y con tal nombre se denominaba también esa iglesia, El Crucifijo del convento de Benedictinos de Monserrat, antes en la Academia, está en Lécaroz y el Crucifijo del Hospital de Monserrat, entonces en Santa Isabel es de Salvador Páramo. Los antecedentes del problema, Serrano Fatigati, E. «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVII, 3.º y 4.º trimestre (1910), págs. 213, 298 y 315; XVIII, 2.º trimestre, (1910), pág. 125; «Los Crucifijos de Madrid», 1.º y 2.º trimestre (1912), págs. 20-71.

[14] Azcue Brea, Leticia. *La escultura ...*, pág. 87. *Sesion Ordinaria del Lunes 23 de Febrero de 1891*. Arch. R.A. 3/100, fol. 340.

«Di cuenta... del dictamen de la Comisión encargada de proponer los cuadros y esculturas que pueden cederse en calidad de depósito al Colegio de Misioneros de Baztán...».

[15] Altadill, Julio. «El Cristo de Alonso Cano en el convento de Lecároz». Pone al descubierto esta equivocación entre los dos Crucificados de Monserrat.

[16] Azue Brea, Leticia. *La escultura ...*, pág. 87.
Inventario... 1897
«Capilla. Esculturas.
Jesús Crucificado, original de Alonso Cano».

y a perpetuidad cede también a dicho Colegio» [17]. La escultura, por tanto, está cedida a perpetuidad, lo que sirve de respuesta a alguna pregunta formulada por algunos autores.

En la mención que se hace a cada cuadro se especifica su título, en varios casos de quien es copia, el nombre del pintor las medidas y el número de registro, tomadas del Inventario de la Academia. Se trata en general de cuadros del siglo XVIII, uno de José Camarón, tres de Antonio Martínez, uno de Agustín Navarro, dos de Giacomo Nanni, dos calificados genéricamente como de «Escuela Española», —*La Batalla de Clavijo* y un *Crucificado*— y el *Concierto de Aves* de Paul de Vos. Comprenden copias de Albani, Domenichino, Guercino y Murillo y constituyen cuadros de interés, algunos de los cuales figuraron en Exposiciones de la Academia. Se conservan todos los lienzos de la relación menos los dos floreros de Giacomo Nanni y serán objeto de un trabajo aparte. Veámoslos ahora brevemente para valorar la calidad de las obras enviadas.

Se trata de un Ecce-Homo entre ángeles de José Camarón, firmado «J. Camaron», copia de Albano en Roma; José Camarón había sido Teniente Director de Pintura (1797); un *San Juan Evangelista* de gran tamaño (2,79 × 2,06), copia del Domenichino de magnífica composición realizada por Domingo Martínez que figuró en la *Exposición de 1840*, como «S. Juan Evangelista en un trono de nubes y ángeles; figuras del tamaño del natural (copia de Domenichino)» [18], a quien pertenece también la *Santa Margarita* firmada y fechada en 1762.

Al propio Antonio Martínez pertenece otro gran cuadro, el de la *Adoración de los Reyes Magos* (2,18 × 1,36), firmado por el mismo y fechado en 1741 que parece copia de maestro italiano. Vienen a ser una muestra de cómo los pensionados en Roma cultivaban «el buen gusto», copiando a los grandes maestros del clasicismo italiano.

Adan y Eva expulsados del paraíso de Agustín Navarro, Director de Perspectiva (1786) y de Anatomía (1766) de la Academia.

De escuela italiana es la *Adoración de los Pastores,* de formato ovalado. *La Inmaculada Concepción*, copia, según el recibo, de José de Ribera, un cuadro de gran formato (2,06 × 1,42) que figuró en la *Exposición de 1840* de la Academia como Copia anónima del Españoleto de «Nuestra Señora de la Concepción, del tamaño natural en un trono de nubes y de ángeles» [19], aunque en realidad es copia de Murillo de la Concepción de los Franciscanos y dos lienzos de lo que se denomina «escuela española», —*La Batalla de Clavijo* y un *Jesús crucificado*—, obra anónima que parece del siglo XVII.

Solo tres lienzos de los enumerados son debidos a maestros extranjeros, los dos floreros de Giacomo Nanni desaparecidos y un excepcional Paul de Vos, afortunadamente conservado, cuyo tema es *Concierto de Aves,* de gran formato (1,55 × 2,32) y gran calidad. Sin duda, se trata del cuadro que se expuso en la *Exposición de 1840* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que se describe así: Pablo de Vos «Un cuadro grande de aves, pintadas por el natural, que figuran un concierto de música en el que preside un mochuelo» [20].

Por medio de este y otros legados de cuadros, la Academia aligeraba sus cuantiosos fondos incrementados por la desamortización, tarea que ya había comenzado con toda una serie de ventas de cuadros, hechas en las primeras décadas del siglo XIX, cuyos precios estuvieron siempre por debajo del valor de tasación.

Sorprende en esta relación del recibo que frente al detalle que ofrece respecto de cada uno de los cuadros —título, autor, copista, medidas y número de registro— cuando llega al Cristo esculpido se dice escuetamente «Jesus Crucificado, Escultura tamaño natural» sin hacer ninguna otra indicación y sin señalar autor lo que hace evidente que Ávalos, el Secretario firmante, desconocía la autoría y el origen de esa escultura y que por tanto, desconocía que se trataba del Cristo de Monserrate de Alonso Cano, que en realidad era, porque de haberse sabido se habría señalado. Parece evidente que se había cometido una equivocación que privaba a la Academia de la única obra escultórica de Cano que tenía en su haber.

[17] Archivo del Convento de Capuchinos de Lecároz (Navarra), 3 fols.

[18] NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX.* Madrid, 1999, pág. 481.

[19] *Ibidem*, pág. 478.

[20] *Ibidem*, pág. 486.

El examen del Crucificado no ofrece dudas sobre su identidad y así supieron verlo Gómez Moreno, buen conocedor de la obra de Cano y los demás especialistas antes citados, quienes concluyeron a la vista de una fotografía que el Cristo de Lecároz era el del convento de Monserrate de Alonso Cano.

RESTAURACIONES Y VALORACIÓN FINAL

Es opinión generalmente aceptada que el Crucificado de Lecároz es obra muy afectada por sucesivas restauraciones que habían añadido incluso brazos y manos e incluso parte de las piernas. Esta idea se difundió sobre todo a partir de Wethey quien, sin duda, con exageración afirmó que poco quedaba del aspecto original de esta escultura. Esta cuestión merece serias matizaciones. Como es sabido, la primera restauración que se hace al Cristo está documentada en 1824 cuando al devolver la imagen al convento de Monserrat, el fraile que la recibe, Fr. Esteban Aló, hizo entrega al «Director de Escultura, D. Pedro Hermoso, 1200 reales que, según su cuenta, había adelantado para la restauración y compostura de dha Efigie en virtud de orden del señor Vice-Protector» [21]. De donde se deduce que el Cristo había llegado a la Academia en estado de deterioro que hizo necesaria una restauración para su conservación [22], lo que no está claro es si la misma corrió a cargo del propio Hermoso o si éste se limitó simplemente a adelantar el dinero, por cierto una cantidad no excesivamente alta. Parece ser que esta era práctica normal de la Academia con algunas esculturas recogidas y que se llevó a cabo también con imágenes de otros monasterios. Se conservan algunas fotografías antiguas, una con un detalle de la cabeza, que permite ver el estado del Cristo y su policromía, con las gotas de sangre resbalando por la frente, producto de la restauración de 1824. Hace algunos años, en 1979, la escultura de Cristo se volvió a restaurar en esta ocasión por las monjas de Santillana del Mar, con unas carnaciones satinadas que no ofrecen los matices que originariamente tendría la policromía primitiva y con abundantes hilillos de sangre en el pecho, costado y pies que parecen respetar los que tenía el Cristo después de la restauración de Hermoso. Sería necesaria, efectivamente, una restauración científica que restituyera al máximo su aspecto original [23], como abogan Urrea y Pérez Sánchez.

No obstante, un análisis detenido de este célebre Crucificado permite afirmar con bastante seguridad, que la obra no ha sufrido modificaciones esenciales como añadidos de brazos, manos e incluso parte de las piernas como se ha dicho sino que tanto su diseño como realización responde a la mano de Cano. Integra, eso sí, partes añadidas, injertos de madera realizados por el propio escultor visibles en la línea del hombro del brazo derecho y también en la parte posterior de las piernas pero la integración es perfecta y las formas continúan con gran suavidad. La misma continuidad se advierte en los brazos cuyas manos terminan en dedos crispados, que parecen cerrarse sobre los clavos como acostumbra a hacer Cano aunque algunos han escrito por error, probablemente a falta del estudio de la obra al natural y guiados por fotografías que los dedos estaban extendidos. El resto de la escultura no ha ofrecido ni ofrece dudas, el modelado exquisito del cuerpo de concepto pictórico, sin acentuaciones ni virtuosismos excesivos, modelado en suaves planos, las piernas perfectas cerradas sobre sí mismas y la impresionante cabeza de Cristo muerto inclinada hacia delante, el rostro demacrado, los ojos cerrados y la boca entreabierta con dientes de pasta, son todos ellos firma de Cano. Lo es también el cabello de talla aristada y sobre todo el prodigioso paño de pureza sabiamente caído y pegado a las caderas para no deformar el perfil del cuerpo desnudo [24] cuyos extremos cuelgan por delante en punta de bordes adelgazados

[21] SERRANO FATIGATI, Enrique. «Los Crucifijos ...», pág. 22.

[22] AZUE BREA, Leticia. *La escultura ...*, pág. 86. *Junta ordinaria de 23 de Febrero de 1824*. Arch. R. Ac. 3/88 fols. 99 y 100.

«La Academia acordó el cumplimiento de esta soberana resolución (devolver el Cristo a Monserrat), abonando el Abad de dho. Monasterio los gastos que se hayan hecho para el reparo y conservación de aquella efigie conforme à varias Rs. orns. Y a lo que se practicó con los Monges del Escorial y del Paular».

[23] Abogan por una restauración científica Pérez Sánchez y Urrea en URREA, Jesús. «Alonso Cano ...», pág. 237.

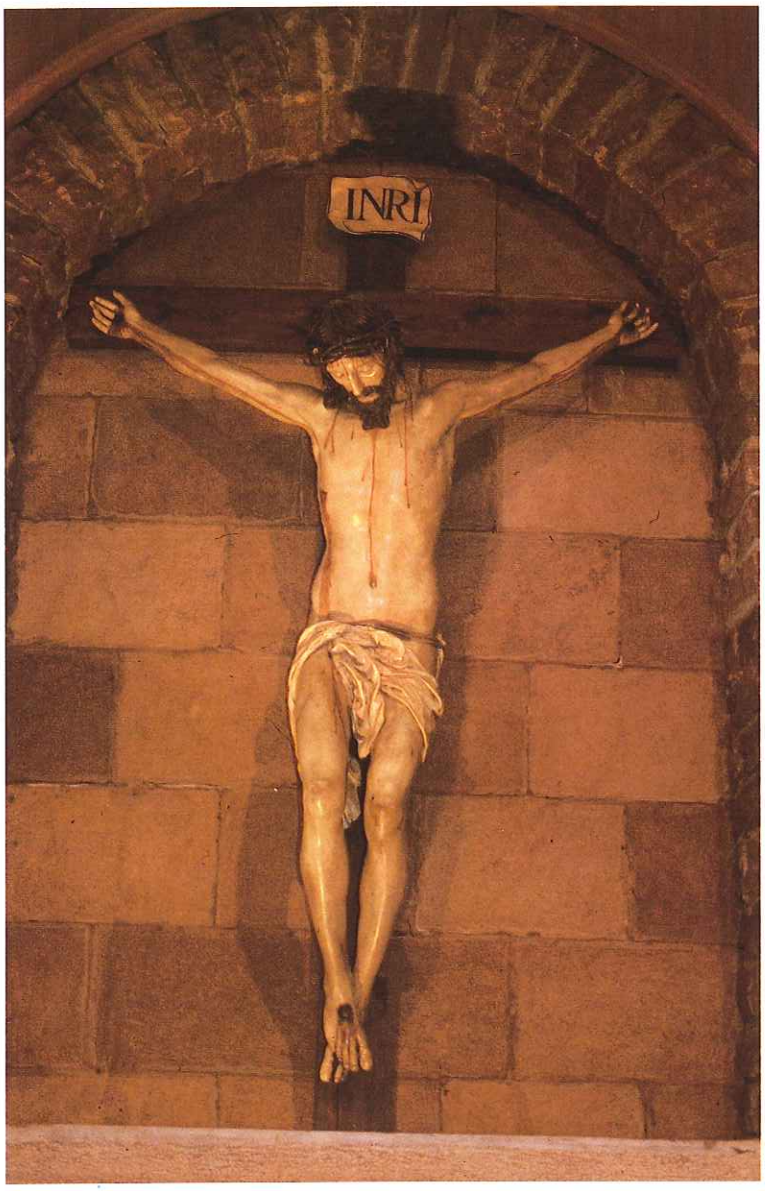
[24] SÁNCHEZ-MESA, Domingo. «El Crucificado ...».

y por detrás. La tela plegada en pequeños y quebrados toques es inconfundible propiedad del granadino. Se sostiene con doble cuerda natural. La semejanza del Crucificado de Lecároz con el Cristo pintado por Cano de la Academia de Bellas Artes de Granada ha sido puesta de relieve por diversos autores. Sin duda, como señala Sánchez-Mesa, se trata de un original tipo iconográfico de Crucificado, bien distinto al Cristo de cuatro clavos de Cano de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando inspirado en última instancia en el grabado de Durero, y diferente también de los Crucificados de sus contemporáneos, ya esculpidos, ya pintados, sin la potencia muscular ni lo sinuoso de la forma del manierismo, sin el virtuosismo del oficio de Montañés, sin el tono de naturalismo del de San Plácido de Velázquez, sino con un tratamiento más en síntesis e idealizado.

Por encima de todos estos reconocidos méritos el Cristo de Lecároz llama la atención por su proporción entre torso y extremidades, a pesar de su considerable tamaño (185 × 155) y clasicismo que se basan en el conocimiento por parte de Cano del desnudo clásico, que demuestra también en alguna de sus pinturas como *El descenso al limbo* del Museo de Los Ángeles y la aplicación del canon clásico aproximado de siete u ocho cabezas en esta obra, nos lo muestra. Clasicismo, proporción, idealización utilizados para conseguir con el desnudo la expresión del sentimiento religioso. Pero también, un desnudo basado en un estudiado dibujo que define detalladamente los perfiles, inspirado en múltiples referencias de una amplia cultura visual y en la propia conciencia histórica de Cano [25]. Virtudes todas ellas que adornaron a Cano y que la crítica neoclásica en boca de Ceán Bermúdez supo tan bien valorar: «Alonso Cano ha sido uno de los mejores artistas que tuvo España sin haber salido de ella. Ninguno le ha igualado en la exactitud del ojo: nadie mas dibuxante que el sin faltar a la grandiosidad del antiguo, ni a la naturaleza; (...). Plegó los paños con suma gracia è inteligencia dando razón de las partes principales del desnudo; y tuvo tal exactitud en las extremidades, como son manos y pies, que le distingue de los demás profesores» [26]. No caben palabras más elogiosas ni más ajustadas ante el «célebre» Cristo de Monserrate, una escultura que hoy consideramos esencial para valorar a Alonso Cano escultor.

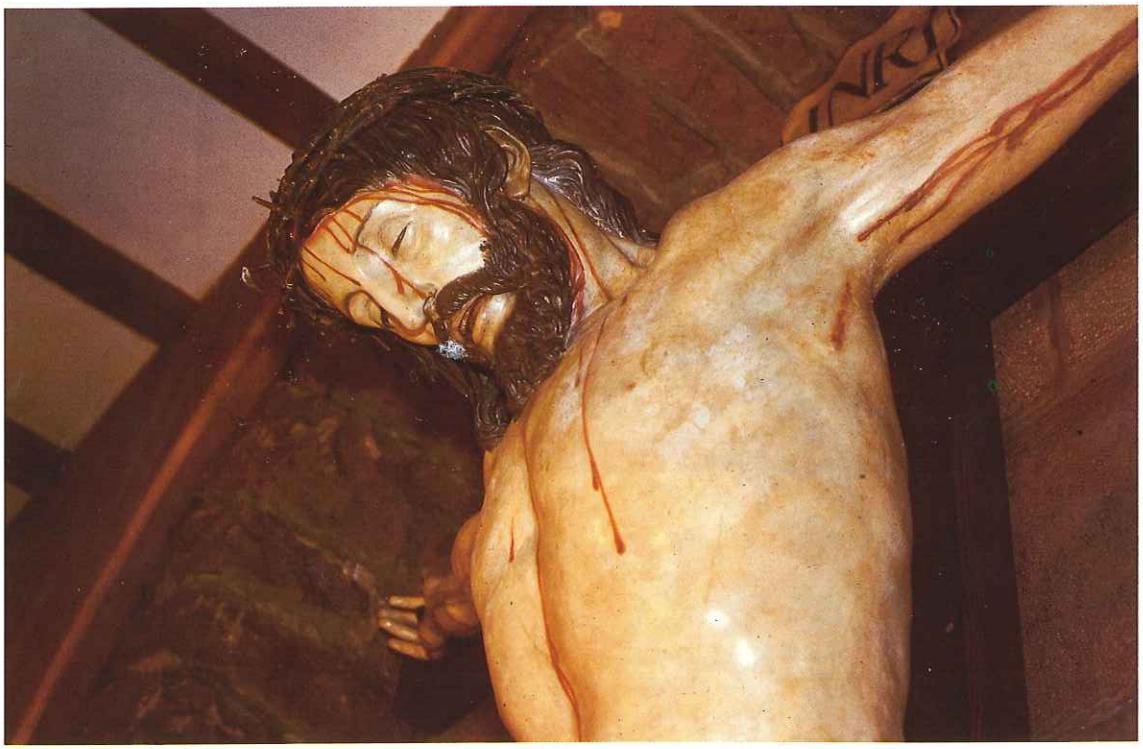
[25] PORTÚS, Javier. «Desnudos en el limbo». En: *Alonso Cano, dibujos*. Madrid: Museo del Prado, 2001, págs. 97-110.

[26] CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario ...*, págs. 213-214.

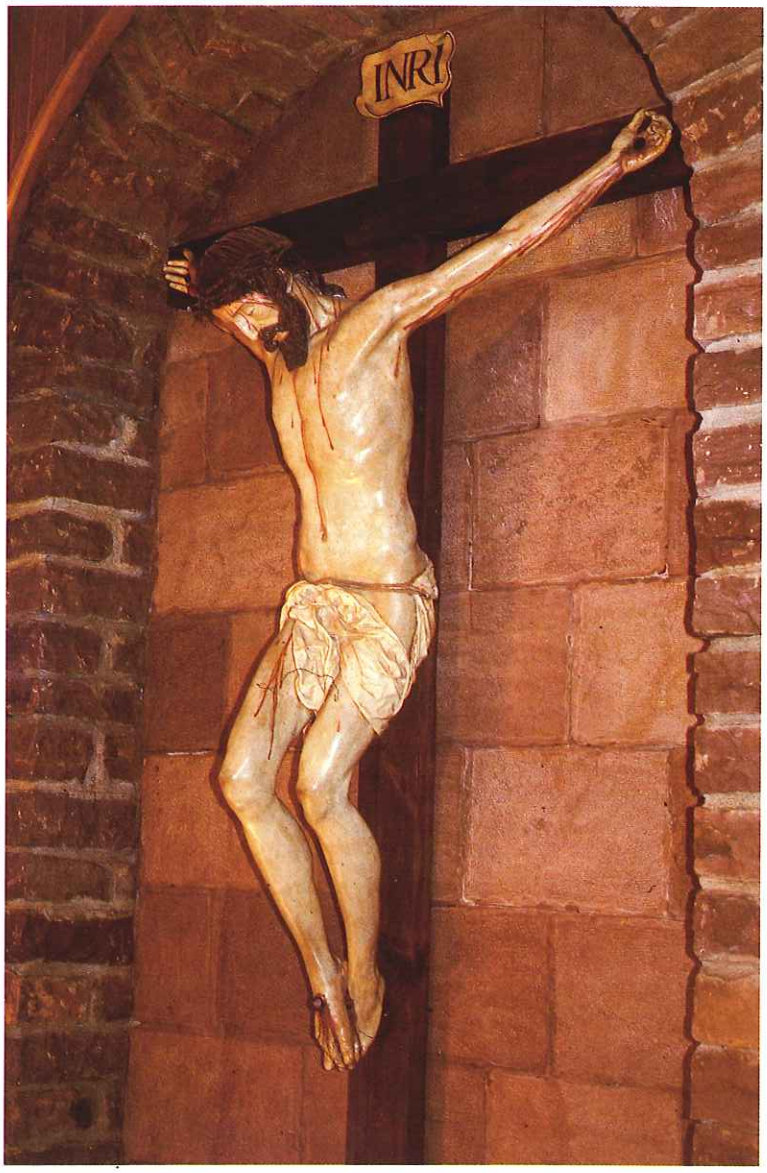


1.—*Cristo de Lecároz*

2.—*Cristo de Lecároz.* Detalle antes de la última restauración



3.—*Cristo de Lecároz.* Detalle



4.—*Cristo de Lecároz*. Perfil